

黑格尔在其《美学》里早已经宣告艺术的终结

现代艺术与美的观念

张隆溪

什么是现代艺术？在不同的艺术家和艺术史家那里，也许有不同的定义，但大致说来，我们可以把西方十九世纪工业革命之后出现的各种艺术流派和风格形式视为现代艺术的主流。现代艺术是相对于古典艺术而言，十九世纪中，在学院古典派占据巴黎画廊时，一些违反古典风格的作品被法兰西美术学院（Academie des Beaux-Arts）拒绝在画廊展出，于是这些新派艺术家们自己组织展览，在所谓“被拒参展者的沙龙”（Salon des Refuses）展出他们的作品。马奈（Edouard Manet）一八六三年在这种沙龙展出的《草地上的午餐》（*Dejeuner sur l'herbe*），标志了印象派艺术的诞生，也即现代艺术的出现。古典艺术教育注重造型，在画室里按照严格的标准训练基本功，而印象派画家则强调户外写生，捕捉自然光影和色彩变换的效果。随着科学技术的进步，尤其是摄影机的发明，绘画艺术似乎逐渐脱离造型和形似的追求，而更注重思想观念的象征性表现。如果说印象派画家还比较有写实观念，其形体表现还没有太多离开事物象形本身，那么在十九世纪与二十世纪之交的诸种现代艺术流派，即在所谓世纪末（fin de siècle）开始出现并流行的野兽派（Fauvism）、表现主义（Expressionism）、立体派（Cubism）、未来派（Futurism）、超现实主义（Surrealism）、抽象艺术（Abstract Art）、波普艺术（Pop Art），直到当代流行的行为艺术、装置艺术等等，则愈来愈脱离造型，不是通过艺术家创造的象形本身表现某种意义，而是摆脱造型，走向艺术的意识化，即由某种暗含的意识观念为作品本身提供存在的理由。艺术的语言不再直接诉诸公众的感觉和理解，而成为某种晦涩观念的晦涩的演绎。从马奈到马蒂斯，从毕加索到当代西方的抽象艺术、行为艺术和装置艺术，二十世纪现代艺术在观念、表现方法以及艺术家与社会的关系等许多方面，都与传统艺术有天渊之别。

西方现代艺术总的趋势是脱离写实，这有政治和历史环境的因素，即一方面要区别于纳粹德国虚假的宣传品，另一方面，尤其在冷战

时代，要区别于苏联的社会主义现实主义。与此相应的则是美国在战后的主导地位，而纽约成为现代艺术的一个中心，和美国在战后的发展有密切关系。因此我们可以说，现代艺术在美国的发展具有明确的政治文化的意义，尽管一般艺术史都往往淡化这种政治因素，而强调另一种纯形式的原因，即宣称现代艺术的意识化、抽象化，是由于摄影技术的发明使艺术再现和形似丧失了意义。但只要我们注意现代艺术发展史和社会环境之间的关系，就不难看出政治和历史与艺术发展的关联。在第二次世界大战之前，先锋派(avant-garde)艺术并没有艺术家政治立场上的分别，但希特勒年轻时曾梦想当画家而不成功，由此而痛恨当时的先锋艺术。于是在纳粹掌权之后，希特勒曾把先锋派艺术作品集中在一处,侮辱性地放在所谓“堕落艺术展”上示众，并把实验性的先锋艺术从艺术院校里清洗出去。与此同时，纳粹意识形态又鼓吹正面表现雅利安族的光辉形象，制造出许多伪劣虚假的宣传品。于是在战后，先锋艺术似乎区别于纳粹意识形态而带上了一圈政治正确的光环。

战后美国成为第一强国，而相对说来缺乏欧洲艺术传统的美国，就以发展先锋艺术为主导，力求成为世界自由民主的领导者而包容与传统决裂的先锋艺术和抽象艺术。一九四二年，当富豪古根海姆夫人在纽约建立一个商业画廊时，就以支持抽象艺术为主。在冷战时期，由于苏联提倡社会主义现实主义，与之相对的抽象艺术更似乎成为西方民主社会的象征。在这个意义上说来，脱离写实和表象的现代抽象艺术，也就成了战后美国在文化方面占据领导地位的一种象征。曾在英国博物馆任职三十多年的朱利安·斯博尔丁(Julian Spalding)在《艺术的衰颓》一书中，对这一点有详细的讨论。他认为政治对立造成现代艺术的畸形发展，是很不幸的历史偶然。他甚至认为，“我们也许可以毫不夸张地说，如果希特勒自己不曾在艺术方面有所抱负，现代艺术的命运很可能会完全是另一个样子。”斯博尔丁认为，西方现代艺术之所以衰颓，是因为在艺术表达的语言、教学、内容、评判等各个方面，都出现了无可挽救的颓败。

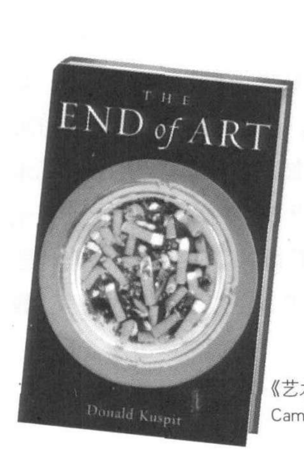
不少艺术批评家和艺术史家已经开始深入讨论现代艺术的问题甚至危机。美国最重要的艺术批评家之一、担任《艺术论坛》(*Artforum*)、《雕塑》(*Sculpture*)、《艺术批评》(*Art Criticism*)等几种很有影响的刊物编辑的唐纳德·库斯皮特(Donald Kuspit)写了一部讨论现代艺术的书，很明确地把书名题为《艺术的终结》，并在书中对现代艺术的弊病提出了尖锐的批评。他认为艺术已经终结，因为现代艺术已经丧失了审美的意义。艺术已经被阿兰·卡普洛(Alan Kaprow)所谓“后艺术”(Postart)取代，而这种“后艺术”以日常器物代替神秘而有深意的东西，以污秽代替神圣，以小聪明代替了创造性。他认为审美经验的丧失发端于马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)和



《艺术的衰颓》
(The Eclipse of Art)
[英]朱利安·斯博尔丁著
Prestel Verlag
2003年4月版



《二十世纪的艺术》
Jason Gaiger 编
New Haven: Yale University Press 2003 年版



《艺术的终结》
Cambridge University Press 2004 年版

巴内特·纽曼(Barnett Newman)的作品和理论，到后来更变本加厉，而后现代的所谓“后艺术”便是这一趋向的最后阶段。但库斯皮特仍然相信，艺术将超越“后艺术”故意展示的丑。他说：“只有当艺术真正是美的时候，艺术才可能抗拒生活中的丑。”

如果说艺术传统上是表现美，那么现代先锋艺术则抛弃了美的观念。达达主义的代表人物杜尚出名的所谓作品，就是在达·芬奇名画《蒙娜丽莎》的明信片那美丽的妇人脸上，加上一撇八字胡和山羊胡，而且写上 L.H.O.O.Q，那是法文 Elle a chaud au cul，一句脏话。他一九四六年的一幅画，题为《错误的乡下风景》(*Paysage fautif*)，其实是在一片黑色丝绸上面，沾有他的一滴精液。这幅所谓作品现在由日本富山县现代艺术博物馆收藏，正如斯博尔丁所说，对这个博物馆负责保管藏品的工作人员说来，“如何为子孙后代保存已经干成一块而且发黄的这滴精液，”实在是一大难题。在一九六〇年代初，自命为艺术家的皮埃洛·曼佐尼(Piero Manzoni)把自己拉的屎装在九十个罐头盒里，标上号码，作为艺术品展览出售。数年前，伦敦泰特现代艺术博物馆(Tate Modern)用两万两千三百英镑的高价，购买了其中的第六十八号罐头。精液和人体污秽的排泄物变成现代艺术品，这既不是唯一、也不是最臭名昭著的例子。此外，把现成物品变成所谓艺术品，在现代艺术里也是很常见的现象。杜尚把现成的脚踏车的把手和车轮拆开，做成他自己的作品，他把现成的铁铲和梳子都当成他的作品，还把一个男厕所用的小便槽称为《喷泉》，也算他的作品。在现代艺术的讨论和报道中，荒唐无聊的事很多，而能刺激人、能引起轰动效应，本身就是现代艺术的特性和目的。像这类荒唐无稽的东西能够作为艺术品在博物馆展出，在画廊出售，与媒体的炒作以及市场的操作密切相关。在讨论二十世纪美术时，保罗·伍德(Paul Wood)在《二十世纪的艺术》(*Frameworks for Modern Art*, ed. Jason Gaiger New Haven: Yale University Press, 2003)一文中指出：

> 艺术正是为市场和那些博物馆而生产的。有生产、分配和消费的一套完整的系统。除了艺术家们自己以外，还有一大帮知识分子为这个系统服务：他们是美术教员、艺术评论家和艺术史家，再加上保管员、博

物馆馆长、图书馆馆员。简而言之，至少在西方发达国家里，现代艺术已经成为一个更广泛意义的文化工业之一部分：有些有批判意义，又有些与社会同调，但全都已商品化，成为一个逐渐显现的、全球化文化经济的一部分。

我引用的这几部质疑现代艺术的书，都是最近几年出版的，这也许可以说明，在西方，现代艺术乃至更广泛意义的现代文化，都产生了深刻的危机，并且已开始引起人们的重视和反省。如果当代的艺术史家们和艺术批评家们提出了艺术终结的问题，这就使人想起在十九世纪，黑格尔在其《美学》里早已经宣告艺术的终结。《美学》里有一句著名的话，即黑格尔认为在他那个时代，“就它的最高的职能来说，艺术对于我们现代人已是过去的事了。”这句话值得我们深思。

黑格尔《美学》和他的其他著作一样，都在描述绝对理念的辩证发展，而在发展的各个阶段中，艺术和别的很多事物一样，也有从产生到兴盛，再从兴盛到衰亡的过程。在黑格尔著名的定义里，艺术的美也是理念，所以“美与真是一回事。”但真可以是纯粹抽象的理念，而美则必然是具体的、有外在物质形式的理念。所以当真的理念“在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美就是理念的感性显现”。这就是说，理念的精神内容与艺术的物质形式（绘画的色彩、雕塑的石头以及建筑材料等等）达到完美的平衡与融合时，那就是美。这里不是精神大于物质，也不是物质大于精神，理念及其感性即物质的显现完全一致。

黑格尔《美学》不仅是理念发展过程的描述，也是艺术发展历史的描述。在黑格尔看来，艺术的发展史经历了三个阶段，远古时代没有完美的艺术，因为那时候的人还没有达到理性的自觉，还不能完满把握物质形式，所以那种艺术有过分厚重粗笨的物质形式，而精神内容则无法得到充分表现。黑格尔把这种较原始的远古艺术称为象征艺术，而且以尼罗河畔古埃及的斯芬克司像，作为这种象征艺术的代表。他认为这人面狮身的斯芬克司像，有一个小小的人头，却有十分巨大的石狮子身躯，刚好可以代表精神内容还被禁锢在笨重的物质形式里，无法摆脱。黑格尔描述这巨大的雕像，说它所表现的是“人的精神仿佛在努力从动物体的沉闷的气力中冲出，但是没有能完全表达出精神自己的自由和活动的形象，因为精神还和跟它不同质的东西牵连在一起”。在黑格尔看来，古希腊雕塑中那些理想化的神和英雄，那种完美的躯体和灵活动作的表现，才充分代表了审美理念，即理念的感性显现，那是物质和精神的完美融合。他把古希腊艺术称为古典艺术，在这里，物质形式不仅充分表现精神内容，而且二者根本就不可分离，形式就是内容，内容即是形式。由于内容与形式的完美统一，黑格尔认为“艺术在希腊就变成了绝对精神的最高表现方式；希腊宗教实际上就是艺术本身的宗教，至于后起的浪漫型艺术尽管还是艺术，却显出一种更高的不是艺术所能表现的意识形式”。黑格尔所谓浪漫艺术不是指欧洲十八世纪末和十九世纪的艺术，而是中世纪以来的欧洲艺术。当中世纪基督教艺术企图表现基督教精神观念的时候，艺术的物质形式已经不足以承担表现精神内容的任务，于是艺术对于所要表现的内容，就越来越“变成一种可有可无的

因素，精神对它就毫不信任，也不把它当作自己的栖身之所了。精神愈感觉到它的外在现实的形象配不上它，它也就愈不能从这种外在形象中去找到满足”。于是浪漫艺术打破了古典艺术的完美平衡，出现了和古埃及象征艺术相反的问题。如果说象征艺术是精神的内容轻于笨重的物质形式，那么在中世纪的基督教艺术里，则是精神内容的重负超过了艺术形式的承受能力。黑格尔把这种艺术称为浪漫艺术，而且认为就理念的发展过程而言，艺术已经过时而将被哲学取代。

黑格尔的理论显然有很多问题，他最终要说的是，理念在哲学那里找到了最完美的表现和认识形式，因为在哲学那里，理念复归于理念本身，那是精神活动循环最后的归结。这种循环是一个完美的圆圈，理念循环到终点，同时又是返回到理念的起点，就像一条蛇绕成一个圈，嘴巴含着尾巴一样。但精神的循环不是简单的回返，而是在更高更丰富意义上的复归。在理念活动的路程上，艺术只是一个阶段，就理念在希腊古典艺术的完美形式中显现而言，那可以说是理念发展中的艺术阶段。可是在黑格尔看来，自从中世纪基督教艺术发展以来，艺术必不可少的物质形式已经不足以表现精神的内容，所以艺术的黄金时代已经过去，哲学取而代之。与此同时，黑格尔也是欧洲中心主义一个典型的代表，在论述美的观念和艺术发展史当中，他以希腊艺术为艺术的最完善和最高的典范，同时又贬低埃及和其他的东方艺术。所以在我们这个时代，黑格尔美学和哲学都早已受到应得的批判。

可是我们从黑格尔美学中，从他对艺术本身性质的理解中，是否可以得到一点启示呢？黑格尔认为艺术是理念和感性的物质形式完美的平衡，而一旦精神内容大于物质形式，就超出了艺术本身性质的规定，艺术也就不足以表现这样的精神内容了。这就是说，艺术不能脱离物质形式，不能脱离意象和形象，艺术不能也不必像哲学那样直接表现抽象的精神理念。可是现代艺术的发展趋向，恰好是脱离物质形式和具体表象，以抽象的形式来表现抽象的观念意识。以黑格尔对美和艺术的定义看来，现代艺术可以说充分表现了他所谓浪漫艺术内在的缺陷，就是以破碎疲弱的形式来表现本来就不是艺术可以或者应该去表现的东西。如果说对于一般人说来，哲学理论本身已经很抽象、虚玄、晦涩，那么谁还愿意去理会那种哲学化、意识化的艺术，谁还可以真正去喜爱那种艺术，也就是变得抽象、虚玄、晦涩的艺术呢？斯博尔丁在《艺术的衰颓》一书中说，曾有不少人对他说，他作为博物馆负责人，应该喜欢现代艺术。可是他认为，“生活中固然有‘应该’如何的地方，但艺术中却完全没有‘应该’的余地；艺术是一种礼品，而不是一种义务”。他又进一步说，那些劝他喜欢现代艺术的人，“都无一例外有既得利益在其间；他们都是靠现代艺术吃饭的人，不是现代艺术的生产者，就是现代艺术的买卖者、教员、评论家或博物馆管理员。”这的确值得我们注意。正如斯博尔丁所说：“既然现代艺术按其定义，本来就是要和普通公众过不去，那么我们就可以说，人们不喜欢现代艺术也就理所当然。如果现代艺术确实没有什么可取之处，人们不喜欢它也就更是理所当然”。那些过度抽象或过度标新立异、以独出心裁、惊世骇俗为唯一目的，实际上又有许多功利考虑的所谓现代艺术，并不是表现艺术家深刻的思想或真实的感情，也不是呼应社会和时代的精神需要，却是市场炒作，

由一批经纪人、画廊主管、评论家把持的商品。这样的艺术，实在没有什么艺术本身应该有的意义。

中国艺术有自己的传统。自古以来，中国传统书画的发展就和西方艺术完全不同，在观念上也很不相同。文人画传统历来不重形似而讲究神韵和意境，所以我们可以说，中国画没有西方写实的传统，没有古希腊和文艺复兴时代表现理想化的人体那种逼真的艺术造型。但另一方面，中国画也讲随物赋形，主张师法自然，在中国艺术本身，那也是处理艺术再现当中形似的问题，或者说精神观念和艺术表现形式的平衡问题，然而中西画风各不相同。西画在明末传入中国，虽曾引起一阵惊叹，但很快就受到文人画家的抵制。晚年入基督教的画家吴历，虽然在宗教信仰上接受西方，在艺术创作上却仍然拒绝采用西洋画法。吴历在《墨井画跋》里说："我之画不求形似，不落窠臼，谓之神逸。彼全以阴阳向背、形似窠臼上用工夫。即款识，我之题上，彼之识下，用笔亦不相同。往往如是，未能殚述。"(《墨井画跋》，吴历，载沈子丞编《历代论画名著汇编》文物出版社，1982) 读清人邹一桂《小山画谱》，更可以明显见出中西画风之难于调和。此书有一条专论"形似"，对传统文人画忽略形似，曾有尖锐的批评。其中说："东坡诗：'论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。'此论诗则可，论画则不可。未有形而不似而反得其神者。此老不能工画，故以此自文。"这显然是从一个专工绘画的艺术家立场，反对文人贬低形似功夫的看法。所以他甚至敢批评大文豪苏东坡，说"直谓之门外人可也。"可是有趣的是，邹一桂在同一本书里讲起西洋画，虽然深知其形似逼真，却仍然偏执一面。他首先承认"西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物屋树皆有日影，其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。"但他接下去又说，西画"笔法全无。虽工亦匠，故不入画品"(《小山画谱》，邹一桂，载沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982)。由此可知，何以清代西洋画家供职画院，其中有像意大利人郎世宁(Giuseppe Castiglione) 那样的佼佼者，以油画技巧结合中国传统笔墨，创作出不少出色的作品，却终究不能发生很大影响，也得不到文人士大夫们的普遍赏识。



《历代论画名著汇编》，
沈子丞编
文物出版社1982年版

其实中西绘画风格各异，二者不必强合。懂得用不同目光和标准，去欣赏这迥然不同的两种伟大艺术，才使我们的眼界更为开阔，修养更加丰富。中国艺术在近代以来，当然必不可免会受到西方文化的冲击和影响，而且中国现代艺术也包括油画、雕塑等来自西方的表现形式。但我们在今天思考中国艺术往后的发展时，必须正视西方现代艺术的困境和危机，注意避免其中的问题。追求怪诞、抽象和刻意新巧，绝不是艺术发展的正道；亦步亦趋，模仿连西方艺术批评家们也在质疑和批判那种颓败的现代艺术，更是没有出息的做法。当代中国有些故意怪诞的绘画，在西方画廊里可以以惊人的高价出售，但如果仅仅以市场上的售价为成功的标志，那就和艺术脱离开来，终究不是艺术，也就不必以艺术论之。